

#### 4. LA ARQUITECTURA EN HOLANDA AL MARGEN Y DESPUÉS DE LAS VANGUARDIAS

Frente a la cultura moderna de carácter más tardío, como la desarrollada en Italia y en el Reino Unido, la cultura arquitectónica holandesa, como la alemana, había participado de modo profundo y extenso en la revolución moderna originaria, siendo así Holanda una de las patrias más importantes de las vanguardias.

La «poética neoplástica» practicada por el grupo *Stijl* constituyó, como es sabido, uno de los movimientos más trascendentales de la modernidad. De él se derivó una serie de conceptos y, en definitiva, todo un modo diverso de entender el lenguaje arquitectónico que se ha incorporado —puede decirse que para siempre— a la gramática proyectual. Pero, de otro lado, carreras tan influyentes como la de Ludwig Mies van der Rohe tuvieron su origen, como también es muy conocido —y como ya se ha explicado en su momento—, en el movimiento neoplástico, siendo este vehículo miesiano precisamente una de las más importantes causas del gran peso alcanzado por los valores e instrumentos de la Escuela de Rotterdam.

Aunque contemporáneamente, y como no es menos conocido, la ascendencia del magisterio de **Berlage** —que había transmitido la arquitectura de Wright y, así, un modo analítico de entender el lenguaje arquitectónico que, al unirse a las ideas pictóricas de Mondrian, acabaría generando el neoplasticismo— originó otra escuela holandesa alternativa, la de Amsterdam, relativamente más continua con la manera propia del maestro, al menos con su apariencia, y que explotaba asimismo el éxito formal del mundo explorado por el expresionismo alemán.

Desarrollando el ensanche de la capital holandesa proyectado por Berlage, un grupo de arquitectos, entre los que destacaron De Klerk y Kramer, realizaron la mayor parte de las viviendas públicas que debían rellenar éste y obligaron a que otros proyectistas tuvieran que tomar caminos semejantes; esto es, modos como los que practicaban los miembros del grupo y de la revista *Wendingen*, órgano oficial de esta manera. La moderna ciudad de Amsterdam llegó a ser así tan atractiva como bastante unitaria desde el punto de vista formal, si bien el movimiento perdió casi por completo su peso con el prematuro fallecimiento de De Klerk en 1923. Lejos de la relativa fertilidad intelectual del grupo *Stijl*, los arquitectos de la Escuela de Amsterdam eran profesionales puros, que no escribieron nunca, y, así, su trascendencia se vio más disminuida aún de lo que ya la frenaban unos componentes formales destinados por su complejidad, y como el expresionismo, a ser muy poco hegemónicos en el inmediato futuro.

Pero, en un punto intermedio entre la radicalidad abstracta y analítica del neoplasticismo y el énfasis expresivo y formalista del *Wendingen*, se situaron algunos arquitectos de importancia. De un lado estaba **J. J. P. Oud**, cuya aventura corresponde en su mayor parte a la época y al contenido propio de las vanguardias, pero que tendría también una curiosa segunda parte de su carrera, ya en la madurez.

De otro lado hemos de considerar a **Williem Marinus Dudok**, cuya interesante carrera a mitad de camino entre ambas escuelas no fue considerada nunca como parte de la revolución moderna, si bien su alta cualificación hace que ésta deba ser aquí al menos resumidamente expresada.

Ambas reseñas, unidas a algunas breves consideraciones sobre la continuidad de la obra de **Gerrit Rietveld**, harán el papel de prólogo de la revisión de la modernidad en Holanda en la etapa de la segunda posguerra europea.

**4. 1. LA ARQUITECTURA DE DUDOK Y ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA OBRA TARDÍA DE OUD Y DE RIETVELD.**—**Williem Marinus Dudok** (Amsterdam, 1884-1974), hijo de músicos, estudió la carrera militar, abandonándola para ser director suplente de Obras Públicas de Leiden en 1913. En 1915 fue director de Obras Públicas de Hilversum, ciudad a la que dedicaría la mayor parte de su trabajo haciendo de ella, con su obra, una ciudad mucho más cualificada. Desde 1928 fue arquitecto municipal.

Fue miembro de la redacción de la revista *Wendingen* de 1927 a 1931, y, como los demás arquitectos importantes de dicho movimiento, no hizo aportaciones intelectuales, siendo sólo un profesional. Tuvo y reconoció la influencia de H. P. Berlage, de F. Ll. Wright y de M. De Klerk, a quien llamaba «el joven maestro».

Logró transformar la aproximación demasiado escultórica y formalista de la Escuela de Amsterdam en una arquitectura más equilibrada, sin perder en ello ni calidad ni belleza. Siguiendo un proceso semejante al realizado por Mendelsohn para convertir el expresionismo en una arquitectura práctica, sintetizó tanto las dos escuelas holandesas como diversas lecciones del expresionismo y del propio racionalismo.

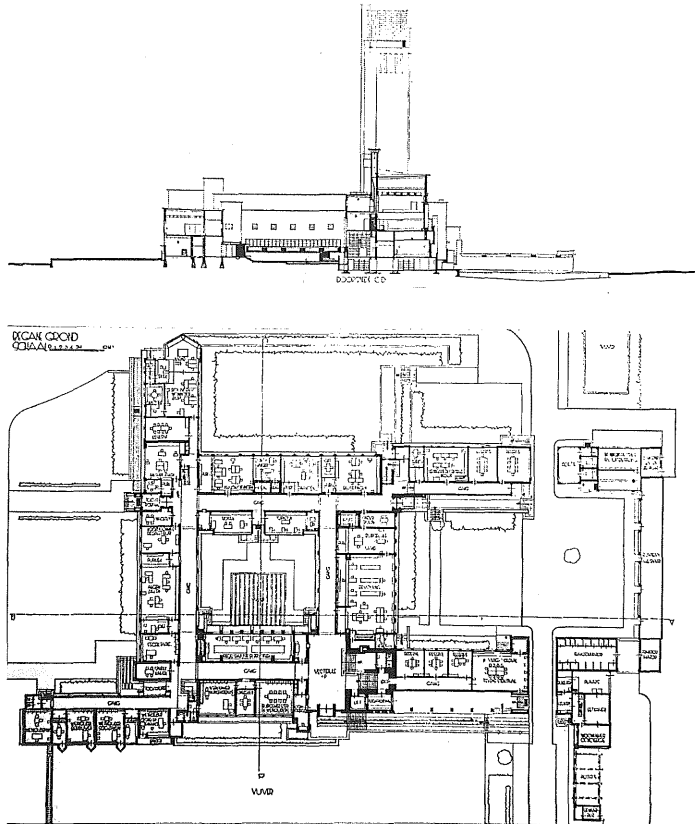
Tuvo la superstición de la belleza («*Belleza paga*», era una expresión suya) y cultivó la calidad estética y arquitectónica de la ciudad como el máximo valor posible de su quehacer profesional, uniendo así sólidamente su doble condición de urbanista y arquitecto. Para expresarlo afirmó: «*Creo que fue Berlioz quien dijo: ¿El más bello instrumento? ¡La orquesta! Así es la ciudad: el edificio más bello.*» Al tratarse de una población pequeña, logró llevar a Hilversum a un enorme nivel de calidad y coherencia; algo que sería en muchos casos altamente deseable, pero desgraciadamente propio, de tiempos más antiguos y sencillos que los del siglo XX. La moderna ciudad de Hilversum fue, pues, obra suya, llegando a hacer de ella, casi, una especie de «ciudad ideal». Construyó el ayuntamiento, su obra maestra, hizo el plan de la ciudad-jardín y proyectó 28 escuelas, muchas de ellas realizadas, y 25 conjuntos de viviendas.

El *Ayuntamiento de Hilversum* (1915-1928-1931), con un proyecto de muy dilatado estudio hasta llegar al trazado definitivo, se inició a la manera de Berlage, fue evolucionando por sendas más cercanas a las de la Escuela de Amsterdam, con sensibles deudas directas de las obras de De Klerk y de Kramer, y acabó realizándose según un proyecto que alcanzó, a pesar de su eclecticismo, un carácter muy personal.

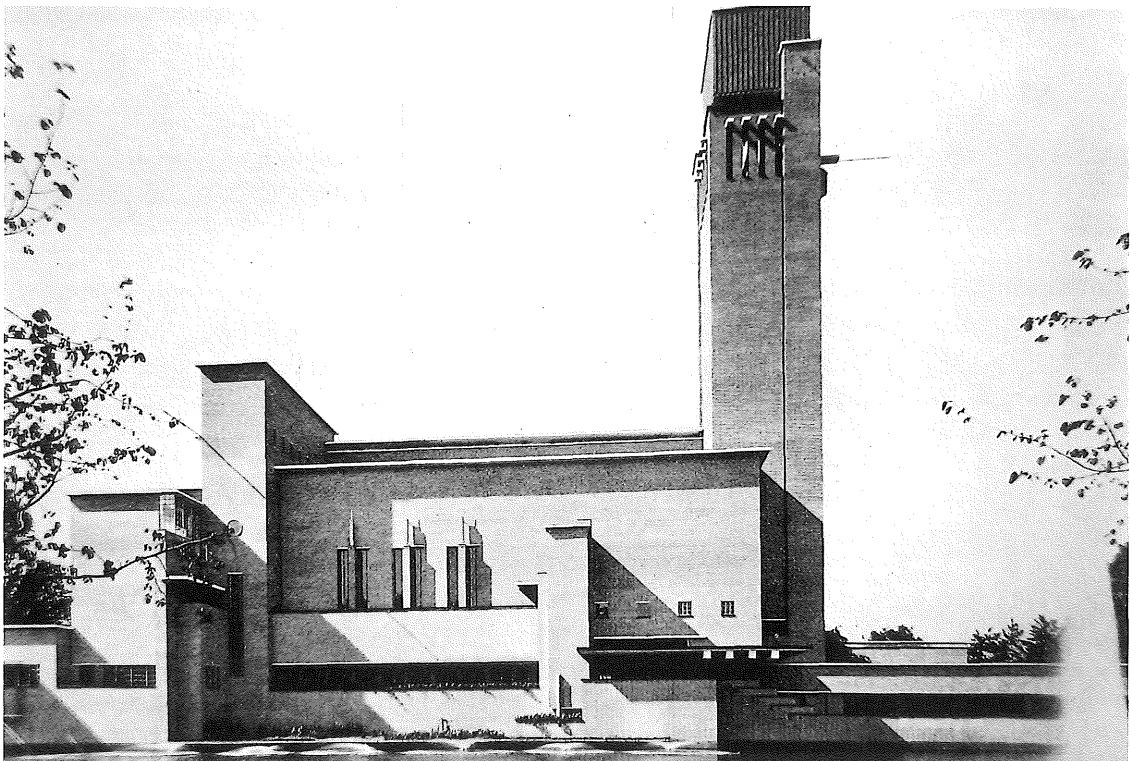
Concebido como un edificio de la tradición clásica —no de la académica— al desarrollarse en torno a un gran patio, en su depurada y moderna planimetría aparece, tan poderosa como sutil, la gran influencia de Wright. Es decir, del modelo que, a la postre, parece haber elegido Dudok como guía de una versión a la que había decidido no trasladar operaciones formales plásticamente tan ambiciosas, y tan alambicadas, como eran las del *Wendingen*.

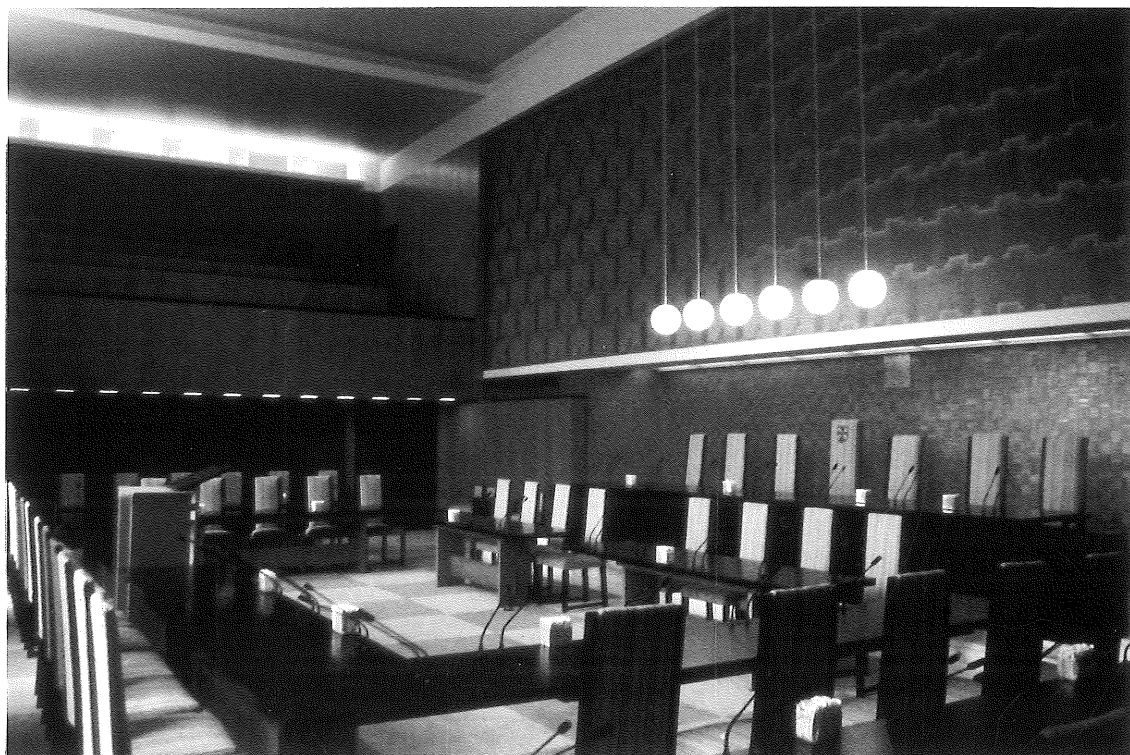
Las ligaduras y traslaciones de simetrías parciales como medio de articulación entre pabellones, y entre circulaciones y accesos; la descomposición de los grandes huecos horizontales en cadencias repe-

*Sección y planta del Ayuntamiento de Hilversum (1928-1931), de W. M. Dudok*

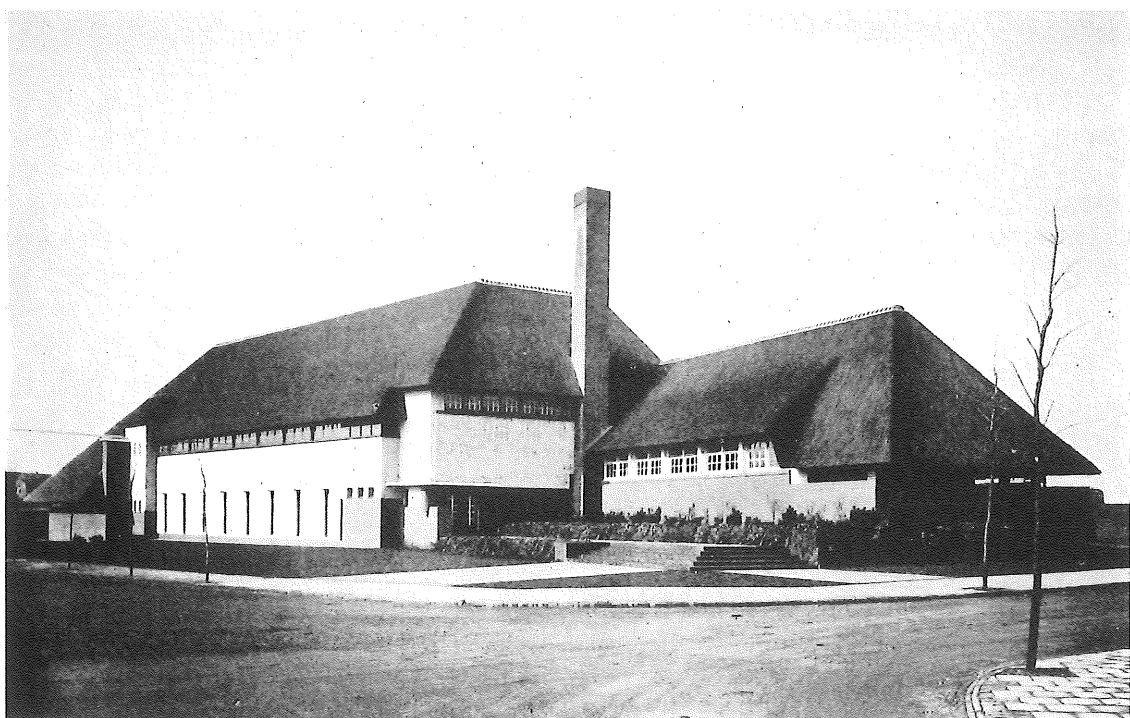


*Ayuntamiento de Hilversum,  
de W. M. Dudok*

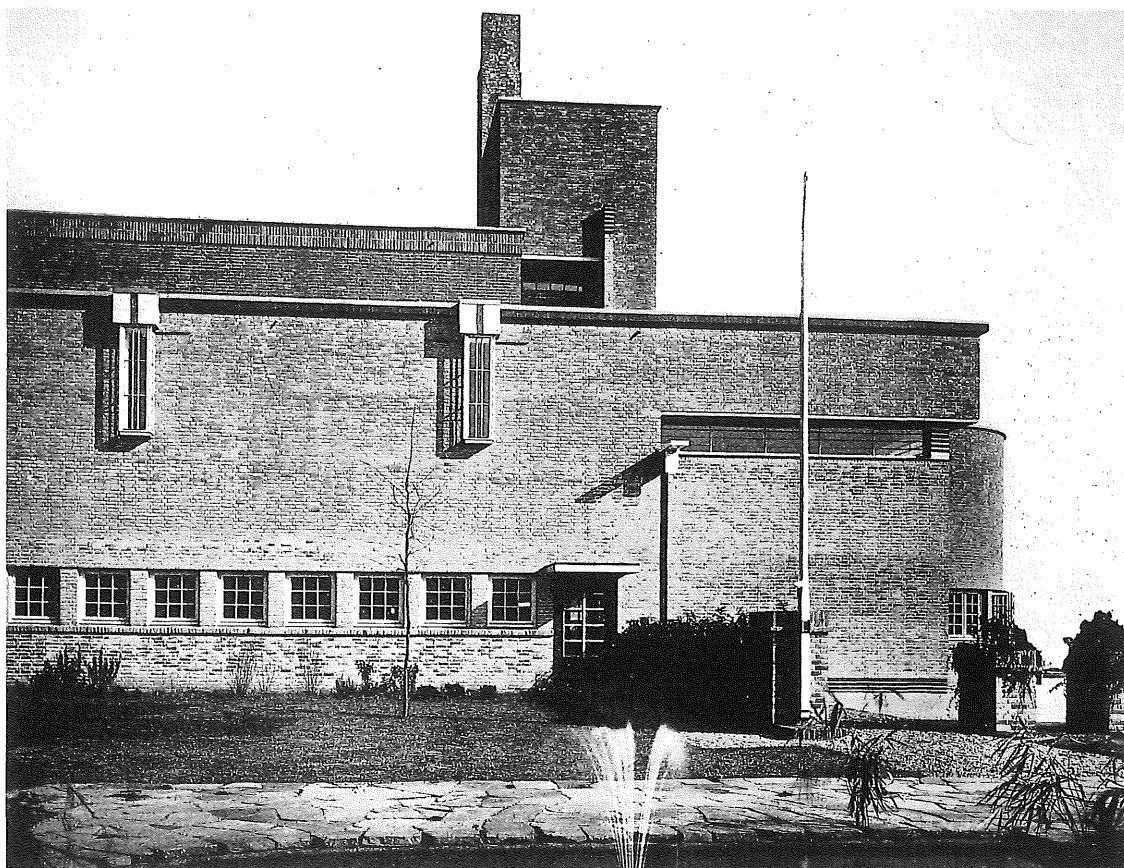




*Sala de sesiones del Ayuntamiento de Hilversum, de W. M. Dudok*



*Escuela Fabritius en Hilversum (1926), de W. M. Dudok*

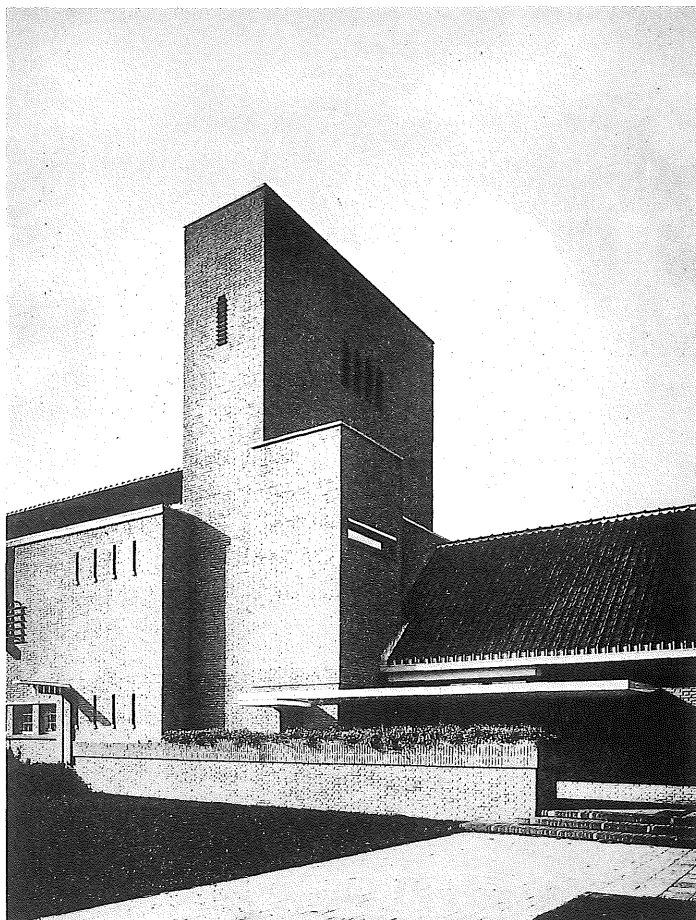


*Escuela Juliana en Hilversum (1927), de W. M. Dudok*

tidas de huecos separados por elaborados machones; las terminaciones en «punta de diamante» empleadas según el «principio de la coherencia», realizadas en la misma forma independientemente del elemento concreto de que se trate —machones, remates de pabellón, balcones— y de su escala: tales son algunos de los recursos wrightianos que en la planimetría pueden observarse y que corresponden sobre todo a las casas de la pradera.

En los volúmenes externos, el *wrightianismo* es algo más conceptual, y está más filtrado por la corriente neoplástica. Destaca en ellos la independencia que toman los elementos o los rasgos lineales que éstos poseen, que tienden a ser indefinidos y a buscar su remate en otros que los interrumpen y que tienen, a su vez, autonomía propia. El contrapunto entre la acentuada horizontalidad de los volúmenes de ladrillo y la verticalidad de la torre, y de otros elementos menores, construye las hermosas y sencillas masas del edificio, que apoya su elegante grafía en los subrayados horizontales de los finos voladizos y cornisas de hormigón que, analíticamente, dan fin a cualquiera que sea el volumen.

Todo ello en un lenguaje depurado y escueto, de acentuada sencillez y economía de medios, pero de elegancia extrema y de riqueza suficiente, sin esquematismos ni elaboraciones superfluas. En los interiores, más variados, aparecieron ingredientes de distinta procedencia, por lo general muy directamente emparentados con el *secesionismo* vienés tardío, con respecto al que resulta del todo lógico que Dudok haya sido sensible. El fruto final fue un edificio a cuya gran calidad se une su importante valor como síntesis de la arquitectura holandesa de su tiempo, representada mediante una manera cuya



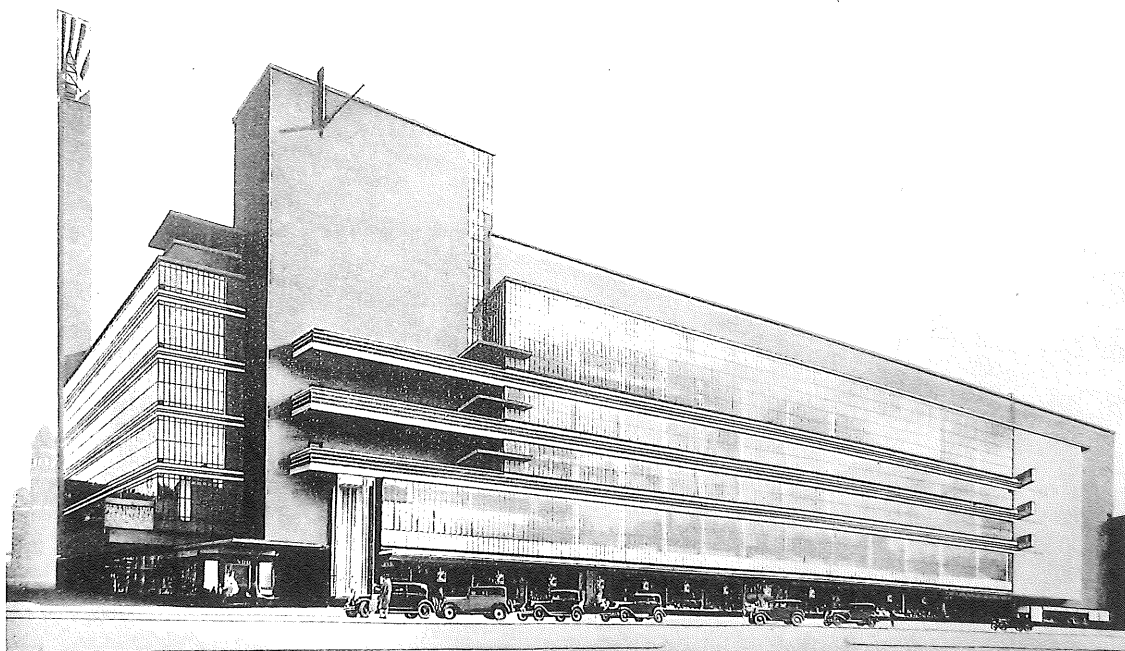
*Escuela Minckeller en Hilversum (1929),  
de W. M. Dudok*

propia condición ecléctica obligaba a abandonar los caminos de la vanguardia más radical que muy pronto serían hegemónicos.

De 1919 a 1931, Dudok elaboró numerosos proyectos de *edificios escolares* para Hilversum, muchos de ellos realizados. La *escuela Rembrandt* (1919-1920) o la *escuela Catharina* (1925-1926) siguieron una manera semejante a la del *Wendingen*, singularmente el primer ejemplo. Otros casos, como la *escuela Bavinck* (1921) y la *Juliana* (1925-1926) parecían preparar el más depurado camino culminado por el ayuntamiento, si bien con una planimetría muy sencilla, racionalista. Otras aún, como la *escuela Fabritius* (1926) o la *Nassau* (1927-1930), investigaban caminos más tradicionales. Por último, un nutrido grupo de escuelas como la *Vondel* (1928), la *Minckeler* (1929), la *Van Hichtum* (1929), la *Calvijn* (1929), la *Marnix* (1930), la *Valerius* (1930) y la *Snellius* (1931) practicaron una manera intermedia entre la arquitectura representada por el ayuntamiento y la propiamente racionalista, en la que se acercaban cada vez más a ésta, llegando paulatinamente a aislar a la fábrica de ladrillo casi como un último residuo de un modo que no llegó a perder, sin embargo, sus caracteres propios y personales.

Pero acaso la más brillante manera personal lograda por Dudok correspondió, además de al Ayuntamiento de Hilversum, al *edificio para los almacenes Bijenkorf* en Rotterdam (1929-1930, desaparecido), en el que una interpretación propia y avanzada del neoplasticismo utilizaba las cálidas masas de ladrillo que tenían su primitivo origen en el *Wendingen* para conseguir uno de los volúmenes urbanos más atractivos de la Holanda de los años veinte y treinta.

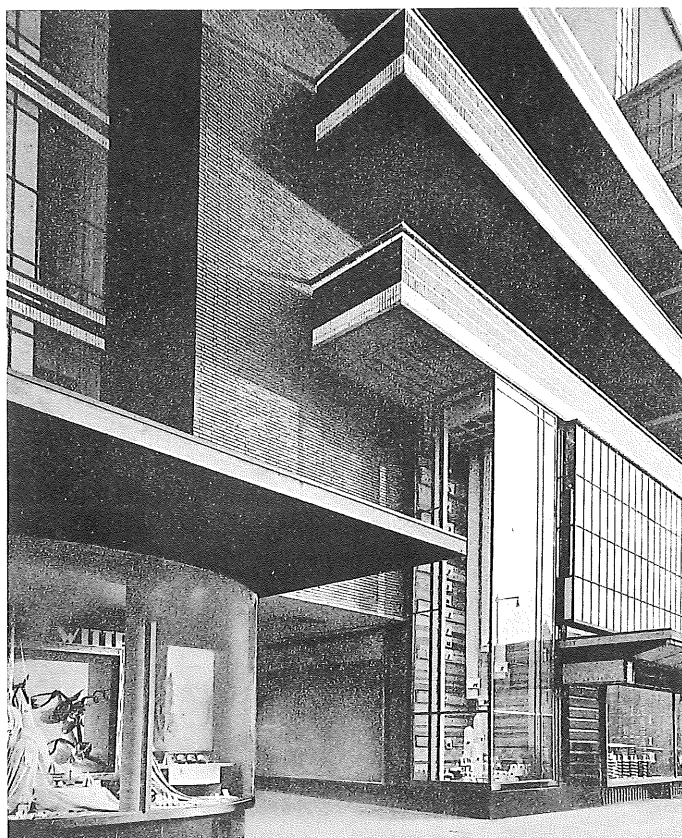




*Almacenes Bijenkorf en Rotterdam (desaparecido, 1929-1930), de W. M. Dudok*



*Interior de los almacenes Bijenkorf en Rotterdam, de W. M. Dudok*



*Detalle exterior de los almacenes Bijenkorf en Rotterdam, de W. M. Dudok*

Dudok practicó un racionalismo voluntariamente más pleno en algunos pequeños ejemplos, como el del club náutico (1936-1937), donde el mismo tema era ya bien propicio. Después de la segunda guerra mundial continuó trabajando en algunos barrios municipales de viviendas.

\* \* \*

**Jacobus Johannes Pieter Oud** (1890-1963) dejó en 1932 la oficina de viviendas sociales del Ayuntamiento de Rotterdam. Poco tiempo después, su mentalidad vanguardista inició un importante cambio para buscar la recuperación de ideas tradicionales y clásicas. El escándalo fue notorio. Alguno de los historiadores más importantes de la modernidad, como el italiano Bruno Zevi, llegaron a acusarle literalmente de «traición».

Su nueva aproximación fue, no obstante, moderada. Proyectó algunas viviendas unifamiliares en las que se utilizaban recursos de la tradición popular, pero que seguían también bastante fieles a los ya inevitables instrumentos modernos.

En la arquitectura institucional fue, quizá, algo más extremado. En 1937 presentó un proyecto para el concurso del Ayuntamiento de Amsterdam —eliminado en la primera parte del certamen— que realizaba una implantación fuertemente simétrica, si bien con una arquitectura no menos moderna que los ejemplos más radicales de la producción oficial italiana en la época de Mussolini. Una plaza simétrica con un monumento central, el uso del ladrillo y de la piedra, y el interés por la decoración utilizando la mayólica, ciertas ritualizaciones compositivas bastante leves, y algunos otros rasgos fueron suficientes para considerar como imperdonable regresión una arquitectura que, buscando un simbo-



lismo público e institucional y una jerárquica presencia en la ciudad, utilizaba en realidad una arquitectura casi completamente moderna.

De 1938 a 1942 realizó el *edificio para la Shell holandesa* en La Haya (Wassenaarseweg, 80) sin salirse tampoco del vocabulario moderno, pero acentuando instrumentos de trazado inaceptables ya para tantos. Para proyectarlo usó la disposición lineal y la unión de pabellones igualmente lineales, lo que constituía un recurso común tanto al academicismo como a la modernidad. El modo de unirlos formando un conjunto fue, sin embargo, el de una perfecta simetría, con el acceso en el eje por una escalinata, un pabellón en altura con dos alas especulares y una tercer ala de baja altura, colocada a lo largo del eje.

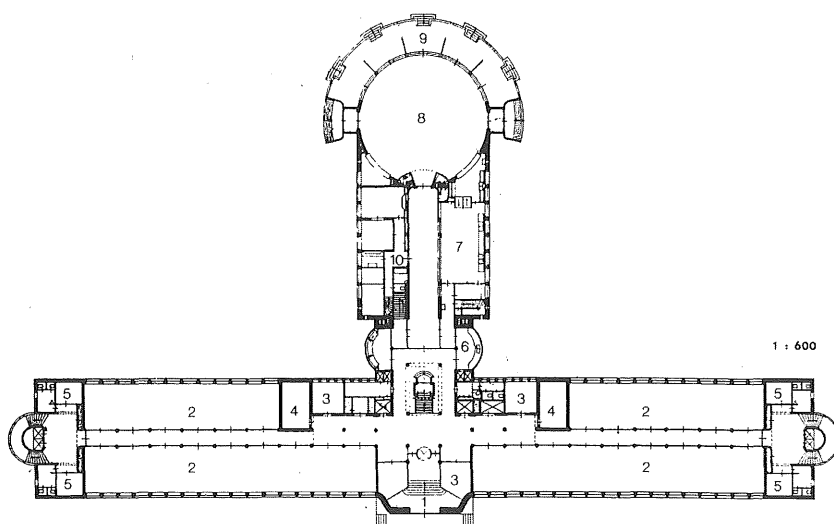
Hay que reconocer que, en la realización de su planimetría, parece haberse gozado en ritualizar por completo la composición a la manera académica: la planta es en su interior absolutamente simétrica; su centro está señalado por un volumen adelantado y sus extremos se disponen en forma de semicilindros, a la manera de un ábside; los encuentros entre ambos pabellones se señalan también mediante elementos semicilíndricos. En las elevaciones, algunos elementos decorativos y materiales muestran más fuertemente aún la preocupación «no moderna».

Pero, en muchos otros aspectos y en la mayoría de los visuales, el edificio pertenece por completo a la manera moderna: los «ábsides» de los extremos del edificio alto son escaleras cerradas con un curvo «muro-cortina» y todos los elementos «lingüísticos» —ventanas, columnas—, aunque estén incluidos en composiciones simétricas, son simples y ortogonales, modernos, pertenecen sólo al vocabulario racionalista. Racionalista es así el edificio, aunque sus voluntarias y notorias ambigüedades y compromisos académicos lo llevaran a pertenecer a una clase de arquitectura que había sido, normalmente, la de la transición de la academia hacia la modernidad, y no el camino inverso que Oud estaba ahora interesado en recorrer.

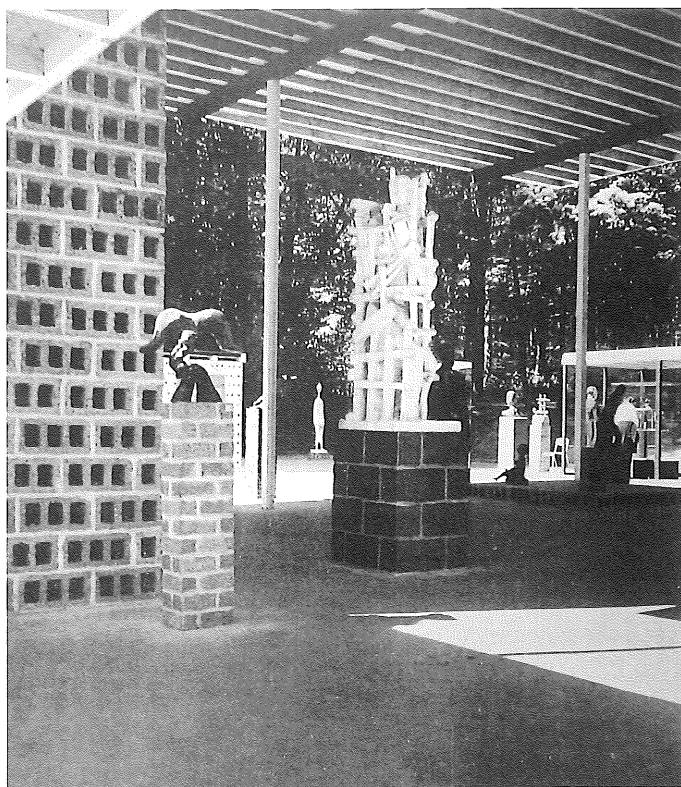
El edificio constituyó un escándalo tanto en Holanda como en la opinión internacional, generando una fuerte polémica, y recibiendo feroces críticas. Oud no se arredró, sin embargo, y quedó convencido, por el contrario, de haber abierto nuevas posibilidades de desarrollo a la arquitectura moderna.

Otros proyectos de carácter semejante fueron el de la *ordenación de la plaza Hofplein* en Rotterdam (1942-1943) y el edificio de la *Caja de Ahorros*, también en Rotterdam (1942-1950). De gran interés fue el *monumento nacional a los caídos* en Amsterdam (plaza del Dam, 1949).

Algunos otros proyectos y edificios sostuvieron la misma ambigüedad ya descrita; pero, poco a poco, y con otros diversos, volvió a la manera moderna plena insertándose en la práctica tardía del



*Edificio para la Shell holandesa en La Haya* (1938-1942), plantas baja y segunda, de J. J. P. Oud



*Pabellón abierto para escultura en el parque Sonsbeek de Otterloo (Arnhem, 1954), de G. Rietveld*

Estilo Internacional. Tales, por ejemplo, el liceo *Tweede Vrijzinnig Christelijk*, en La Haya (1949-1956), las oficinas para los *seguros de Utrecht* en Rotterdam (Coolsingel, 25; 1954-1961) o el *centro de reeducación para niños parapléjicos* en Arnhem (Wekeromseweg, 6; 1952-1960).

\* \* \*

**Gerrit Rietveld** (Utrecht, 1888-1964), diseñador de muebles y arquitecto, fue un personaje fundamental para el movimiento neoplástico, como es bien sabido, en cuya formación llegó a tener una incidencia tan importante, al menos, como el propio Teo van Doesburg.

Pero para dicha formación tuvieron mucho más peso sus objetos y sus muebles que los pocos edificios que, como la casa Schroeder, pudo realizar en los años diez o veinte. Ya tuvimos oportunidad de explicar su influencia con la ocasión del desarrollo de la arquitectura de Ludwig Mies van der Rohe, el autor de mayor trascendencia directamente relacionado con el movimiento neoplástico.

En la década de los treinta tuvo otros encargos residenciales, pero interesaría destacar ahora, sobre todo, su continuidad con los principios neoplásticos en alguna de las obras emprendidas después de la segunda guerra mundial, y entre las que puede citarse, por ejemplo, la del *pabellón abierto para escultura en el parque Sonsbeek* de Otterloo (Arnhem, 1954), emblema de lo afirmado. Otras de semejante acento fueron el *edificio de oficinas en Zwolle* (Willemsvaart, 21; 1957) y el importante *museo de Vincent van Gogh* en Amsterdam (Paulus Potterstraat, 13; 1963-1973).

Pero practicó igualmente una manera moderna radical e independiente de la tradición neoplástica, variada y personal, y en la que pueden destacarse el *pabellón de exposiciones en Amersfoort* (Zonnehof, 8; 1958-1959), y la interesante *academia Gerrit Rietveld* en Amsterdam (Prinses Irenestraat, 96; 1959-1967), construida póstumamente.

**4. 2. LA REVISIÓN DE LA MODERNIDAD ORIGINARIA EN LA SEGUNDA POSGUERRA: EL TEAM X Y LA OBRA DE ALDO VAN EYCK.**—Como en gran parte ya se ha explicado al hablar de la arquitectura de Alison y Peter Smithson, el llamado *Team X* fue un grupo de arquitectos constituido en 1954 en torno a las personas encargadas de preparar el X Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.), a celebrar en la ciudad yugoslava de Dubrovnik en 1956.

Estaba formado por los citados Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, G. Candillis, S. Woods, John Voelcker, William Howell y K. Gutmann, entre otros. Esto es, por arquitectos sobre todo ingleses y holandeses de lo que entonces empezó a llamarse la «tercera generación», que habían «contestado» la posición de los maestros modernos con bastante violencia en el anterior CIAM —el IX, celebrado en Aix-en-Provence en 1953—, y que participaban de una mentalidad común. Dicha «contestación» les valió el encargo de preparar el siguiente CIAM y de ser, en definitiva, responsables de que tales congresos se acabaran, dando así por finalizado el momento en que la posición original de los maestros podía considerarse hegemónica.

Su contestación significaba la negativa a entender el papel de la arquitectura en la ciudad en unos términos social y formalmente tan abstractos como los que se derivaban de las primitivas posiciones corbuserianas, y que habían sido plasmadas en la ya vieja «Carta de Atenas» (1931). William Howell, John Voelcker y Alison y Peter Smithson habían intervenido en el congreso de Aix-en-Provence solicitando la elaboración de una jerarquía de los modos de asociación humana destinada a reemplazar la jerarquía puramente funcional de la «Carta de Atenas».

Buscaban, pues, una aproximación más rica y más afinada de la arquitectura y del urbanismo, y de sus relaciones, de lo que para ellos había sido hasta el momento la practicada por la revolución moderna triunfante. Deseaban abandonar la posición «heroica» propia de los maestros —y negársela, de paso, a estos mismos— para realizar una aproximación más «contextual» entre la arquitectura y la ciudad.

Fueron Alison y Peter Smithson —como ya se ha dicho en su momento— quienes acuñaron el concepto de *cluster* (racimo, agregado): *«La palabra “cluster” ha sido escogida en cuanto significa un modelo especial de asociación y para reemplazar conceptos como casa, calle, barrio, población aislada, ciudad, todos ellos demasiado cargados de connotaciones históricas. Toda forma de conjunto es un “cluster”. Para poner en relación las partes de la comunidad en un cluster total, es preciso poner a punto una nueva disciplina. Es preciso que encontremos los medios de integrar las unidades nuevas al “cluster” de conjunto con el fin de permitir la extensión y la renovación de los modelos actuales.»*

Encargada la minoría «contestaria» de preparar el X CIAM (del título: «Equipo para el X Congreso» salió el mote de «Team Ten»), celebraron reuniones en Holanda (1954) y en París (1955) con el fin de desarrollar el enfoque que las palabras de los Smithson significaban, y a las que se añadieron algunas otras personas afines como Erskine. Mantuvieron una buena aunque ambigua relación con Le Corbusier, pues a pesar de ser éste el principal maestro moderno, padre de los CIAM y de la propia «Carta de Atenas», jugaba el papel de «padre espiritual» de todos ellos al presentarse como protector de toda actitud crítica, por lo que le mantuvieron informado de los preparativos y le consideraron un miembro «especial» del *Team X*.

Su común actitud se caracterizó, en definitiva, por extender la preocupación de la arquitectura hacia nuevos conceptos de ciudad, desplazando en cierto modo los contenidos de aquella hacia ésta. Manejaron así los conceptos de «identidad» —e investigación sobre los principios estructurales del crecimiento urbano—, de «asociación» y de «vecindad», enfrentados a los higienistas, materiales y técnicos de la primera generación moderna. Propusieron para el congreso que preparaban las categorías de «movilidad cluster», «crecimiento», «cambio», «urbanismo» y «hábitat».

Combinaban así, con ello, una sustitución de la disciplina de la arquitectura —e incluso del concepto mismo de ciudad—, por los más abstractos y modernos valores del urbanismo y del «hábitat»,

con preocupaciones sociales que hacían extenderse la idea de movilidad hasta la consideración de las emigraciones de población, o de las que podríamos llamar «estructuras de transición». Su concepto del cambio y del crecimiento inició inquietudes que años más adelante llegarían a ser tan importantes como de hecho fueron las de la flexibilidad y la renovación.

Buscaban, frente a las utopías popularizadas por los grandes maestros modernos, una «utopía de lo posible», acercándose a las necesidades reales de la gente y elaborando estrategias en las que tuviera cabida la «complejidad de la vida urbana». Para ello querían favorecer una actitud experimental y empírica, de acuerdo con lo que consideraban como una realidad urbana permanentemente cambiante, y abandonando así toda pretensión doctrinaria.

Colocados en una ambigua posición frente a la modernidad originaria, eran partidarios de la continuidad moderna, pero no entendiéndola como una cuestión formal, o de estilo, sino como una manera de razonar y de afrontar los problemas.

El congreso de Dubrovnik se celebró, si bien su resultado fue muy ambiguo y significó el fin de los CIAM. Pero el grupo convocó además el primer *Team X* en Oterloo, en 1959, bajo el título de «grupo de investigación para las interrelaciones sociales y visuales».

Asistieron 40 participantes invitados —entre ellos, y además de los miembros fundadores del *Team*, Ernesto N. Rogers, Ignazio Gardella, Louis I. Kahn, Fernando Tavora, Kenzo Tange, Giancarlo di Carlo—; y tanto esta significativa cantidad como la gran importancia de algunos de ellos venía a expresar con elocuencia que, desde luego, los problemas ya eran muy diferentes que los que en CIAM habían venido tratando, además de ser ya, verdaderamente, muy diversos entre sí. El nacimiento y el primer congreso del *Team X* significaba, cuando menos, que la unidad de la arquitectura moderna —la hegemonía del Estilo Internacional— se había roto. El propio equipo originario —el *Team X*— pasó a representar una simple tendencia, por importante que pudiera considerarse, si bien a dicho equipo hemos de unir algunas otras relevantes personalidades, como la ya citada de Giancarlo di Carlo y la del catalán José Antonio Coderch.

Es interesante hacer notar alguna de las divergencias importantes entre los asistentes a dicho congreso, como fue la del alineamiento de los ingleses —concretamente de los Smithson—, y también de algunos holandeses, con posiciones muy próximas a las de Reyner Banham en su polémica con el italiano Ernesto N. Rogers a propósito de la *torre Velasca*, de Milán; esto es, de la enunciación arquitectónica del concepto de «pre-existencias ambientales» y la práctica general y concreta del llamado «neo-liberty», tal y como ya se ha explicado en su momento.

Los miembros del *Team X* mantuvieron una postura de difícil equilibrio al revisar las posiciones de los maestros pero reivindicar, al tiempo, una modernidad radical que lograra separarlos de lo que interpretaban como el historicismo de la práctica italiana. Pues los arquitectos italianos de la generación de Rogers estaban atentos a preocupaciones específicamente formales en relación con una ciudad heredada que no se ponía en duda, por lo que siguieron centrados en cuestiones arquitectónicas no tan diluidas en el interior de consideraciones urbanas, además de interesarse, en cuanto a los nuevos desarrollos de la ciudad, según líneas de una mayor continuidad con la tradición moderna.

Pero ello queda explicado, en gran parte, no sólo por razones culturales y de pensamiento, sino también por las distintas características de las políticas edificatorias del Reino Unido, de Holanda y de Italia en el período de la posguerra. En el Reino Unido la política urbana de nuevas poblaciones —las conocidas *New Towns*— tenía una gran importancia. En Holanda ocurría algo en cierto modo semejante, al presentarse como problemas primeros los de las grandes reconstrucciones casi totales, como la de Rotterdam. En Italia, en cambio, era más importante —al menos desde el punto de vista de los arquitectos a que nos estamos refiriendo— el problema de la inserción de nuevas piezas en las ciudades históricas o tradicionales. Ya se ha comentado en su momento la interesante paradoja del edificio para el periódico *The Economist* en Londres, de Alison y Peter Smithson, donde los arquitectos ingleses, al presentarse-

les un caso semejante al de los italianos, reaccionaron con una arquitectura que los acercaba muchísimo a éstos a pesar de su premeditada distancia y de la aparente diversidad de su modo de pensar.

De otro lado, los asistentes a dicho congreso daban prueba de la diversidad a que ya hemos aludido y que se había iniciado en aquellos años finales de la década de los cincuenta. Pues además de los ingleses y holandeses del *Team X* —y algunos otros arquitectos afines— y de italianos tan importantes y significativos como Ernesto N. Rogers e Ignazio Gardella, asistió también Fernando Távora, valioso arquitecto de Oporto (Portugal), que era también un revisionista, en parte de carácter orgánico y en parte afín a las posiciones italianas. Y, sobre todo, se produjo la presencia de **Louis I. Kahn**, cuya actitud y cuyo talento rebasarían sobradamente las posiciones de entonces, al ser la suya una revisión que trascendió por completo, y con el tiempo, lo allí tratado.

Los miembros del *Team X* perdieron el interés moderno originario por la innovación tecnológica y se asociaron a una fascinación común por la estética de los sistemas de construcción compleja. No obstante, tampoco fueron muy homogéneos, ni siquiera si consideráramos sólo a los holandeses.

El grupo de **Candillis, Josic y Woods** —arquitectos asociados de muy diversa procedencia— reivindicaba, por ejemplo, el anonimato definitivo de una posición técnica de la arquitectura, al llegar con rapidez hacia lo que los italianos han denominado como el «profesionalismo».

Llevando adelante la idea smithsoniana de *cluster* y manejando con frecuencia las tramas espaciales indefinidas como instrumento proyectual, ha de citarse como su obra más importante la de la *Universidad Libre de Berlín-Dahlem* (1963-1973), macroedificio tramado y continuo, sistemáticamente perforado por patios de formas diversas y que exhibe tanto la libertad de programa, movilidad y cambio que la continuidad permite como la simbiosis entre arquitectura y sistema urbano. La trama «en parrilla» aquí usada y perfectamente expresada como un modelo simplificado y extensible muestra un instrumento que fue fundamental tanto para este grupo como para algunos otros miembros del *Team X* en cuanto concreción muy útil del concepto de *cluster*.

Otros proyectos fueron el plan para Argel (1960) o el de Toulouse (1961). Ya en 1952 habían iniciado los trabajos en torno al hábitat en Marruecos, culminados en el hábitat experimental en Kuwait (1965), y que revelan la ascendencia que en sus ideas de revisión del urbanismo moderno había tenido el estudio de la ciudad islámica.

Aldo van Eyck, en cambio, creía en un papel primordial del arquitecto como catalizador, o «medium», de las necesidades del cliente anónimo. No trabajó en grandes edificios ni en escalas de tamaño urbano, sino bastante concentrado en objetos arquitectónicos, representando una posición mucho más intelectual, reflexiva y «empeñada» —empleando aquí también el modo de decir de los italianos— y, así, alejada del profesionalismo. Fue al tiempo bastante ajeno a las obsesiones tecnológicas que, al menos por comparación con él, podemos observar en los Smithson, o en el grupo anteriormente citado.

**Aldo van Eyck** (1918, Driebergen, Holanda) estudió en la Escuela Politécnica de Zurich (Suiza) y fue profesor en la Escuela Politécnica de Delft (Holanda). Se enfrentó a algunas de las características más propias de la modernidad ortodoxa al declararse enemigo de la abstracción y de las novedades de las formas, al dar mucha importancia al análisis de la arquitectura del pasado en la intención de recuperar la dimensión humana, cultural y simbólica de la producción contemporánea.

La dimensión artística y hasta pictórica de la arquitectura fue un soporte fundamental de su trabajo, como lo fue igualmente la creencia en un valor propio y específico de los instrumentos y elementos formales. Defendió la enorme importancia del contexto ambiental, físico y material de la obra, pero estableció, sin embargo, una importante distancia frente a un posible historicismo como el defendido por los italianos, aunque también frente al funcionalismo esquemático y de corto alcance que podía derivarse de la tradición racionalista. Proclamó así el valor de un nuevo humanismo, que dentro de los miembros del *Team X* fue el más interesado en buscar.

Pues el pasado no fue para él tanto un fértil campo de inspiración figurativa cuanto un inevitable objeto de reflexión y aprendizaje. Más que la historia de la arquitectura occidental estudió la de los poblados primitivos, manifestando un interés antropológico que fuera capaz de obtener una «vuelta al origen» que garantizara la trasmisión de las más importantes esencias y conceptos profundos del habitar humano.

A la postre, Van Eyck mantuvo una notable continuidad con la tradición moderna como lenguaje visual, e intentó trascenderla en los planteamientos generales del proyecto, es decir, en el trazado y disposición de los edificios. Iniciada su carrera en una línea racionalista enlazada con la propia tradición figurativa holandesa, se acercó —ya en los años de formación del *Team X*— a los planteamientos kahnianos, a los que con frecuencia estuvo muy próximo.

Esta proximidad fue máxima en su conocido *orfeñato* de Amsterdam (1957-1960), pero también se hizo sentir —acaso de manera más original y propia— en proyectos como el del *centro cultural* para Jerusalén (1957), el de la *casa de las cuatro torres* en Baambrugge (1958), el de la *iglesia protestante* de Driebergen; o en las realizaciones del *pabellón de escultura* en Arnheim (en el mismo lugar en el que Rietveld tenía ya un pabellón previo; 1966), las instalaciones para el *camping en Loenen aan de Vecht* (1968) y la de la *iglesia católica Pastoor van Ars-kerk*, en La Haya (1968-1970).

El *orfeñato* se realizó según una idea de trama extensiva, indefinida y abierta en los dos sentidos del plano horizontal y, así, a la manera de las ideas del *Team X*. Pero dicha trama, que deja espacio libre para algunos patios, cerrados o abiertos, se configuró arquitectónicamente mediante un elemento cuadrado con soportes en las esquinas perimetrales y cubierto con una bóveda. Sistemáticamente repetido se combina asimismo con otros mucho mayores, también cuadrados y abovedados, y de un tamaño equivalente a nueve de los anteriores. Muchos de los pequeños módulos están coronados por un lucernario en el centro de la bóveda, mientras todos los elementos grandes tienen una «corona» de diez lucernarios que rodean dicho centro.

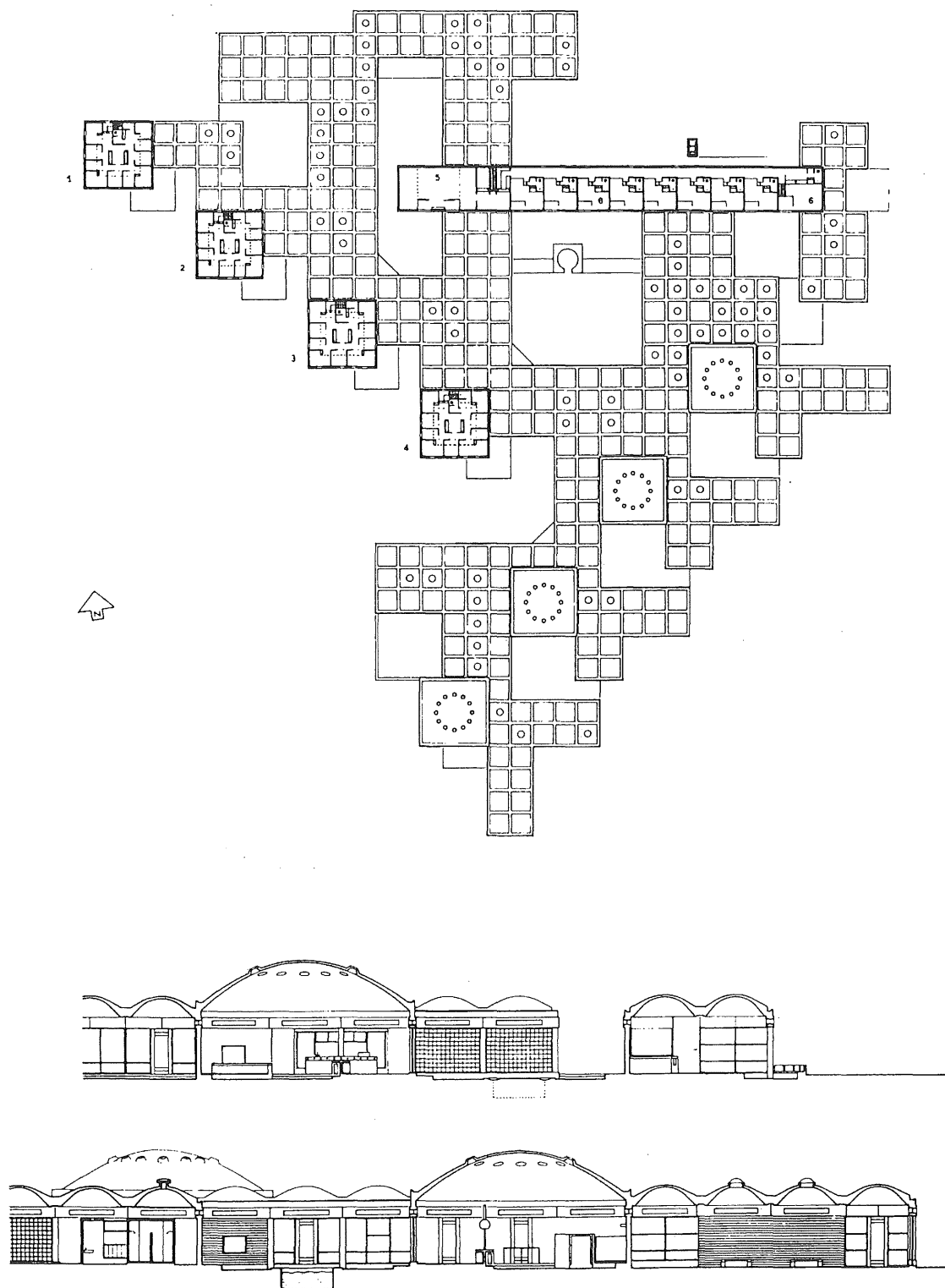
La planta de cubiertas —o, si se prefiere, los volúmenes a vista de pájaro, como enseñan también las mismas secciones— presentan así una configuración de figura y disposición libre y abierta, pero también sistemáticamente compuesta por la citada repetición de elementos cuadrados, cupulados y doblemente simétricos. La continuidad y libertad de la figura planimétrica queda contrarrestada por la discontinuidad modular de la cubierta, al acercar la idea de edificio a la del proyecto del centro para la comunidad judía de Trenton, de Louis I. Kahn (New Jersey, USA; 1954-1959), si bien éste presentaba además una gran compacidad y regularidad de su figura, por completo inexistente en el *orfeñato*.

Como veremos también más detalladamente al examinar la obra de Kahn, en el *orfeñato* de Aldo van Eyck en Amsterdam hay una intensa e interesante ambigüedad entre la idea de planta libre que la planimetría modular y extensiva quiere cobijar —acaso pensada incluso como extensible y cambiante— y la idea jerarquizada —volúmenes unitarios albergando espacios principales y mayores; espacios pequeños repetidos— y casi «neoclásica» de una arquitectura de tramos cuadrados servidos por la importante presencia de la estructura, que hace un moderno papel de «orden», y de la unitaria y central bóveda, que refuerza la importante existencia de la geometría cuadrada.

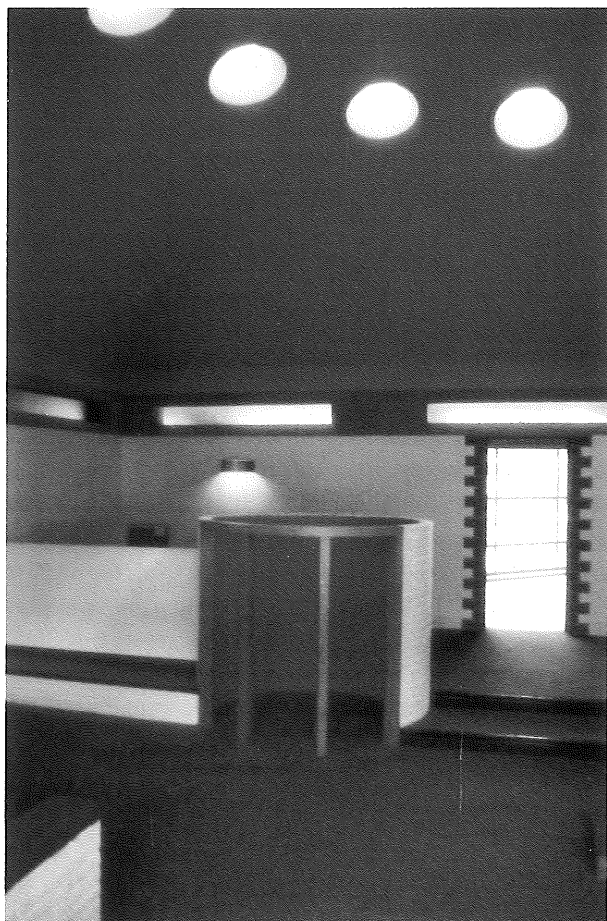
Como en la citada obra de Kahn, se daba un paso más allá con respecto a la arquitectura de Mies van der Rohe al pretender continuar con la planta libre, pero sustituir la continuidad volumétrica de las obras norteamericanas de éste por la repetición de elementos de forma unitaria y pregnante. Aunque Van Eyck, al despreciar la unidad volumétrica general que Kahn intentaba salvaguardar aún, no hace intervenir ninguna disposición ordenada a la manera de un moderno criterio académico, sino que, como dijimos, presenta un conjunto de carácter irregular en su perímetro, y —en teoría, al menos— extensivo e indefinido.

El edificio, que agrupa núcleos funcionales en torno a los patios, cerrados o abiertos, y que se configura así al modo de un «racimo» o «*cluster*», presenta también la libertad de disponer un pabellón lineal





*Orfelinato de Amsterdam (1957-1960), planta superior y secciones, de A. van Eyck*



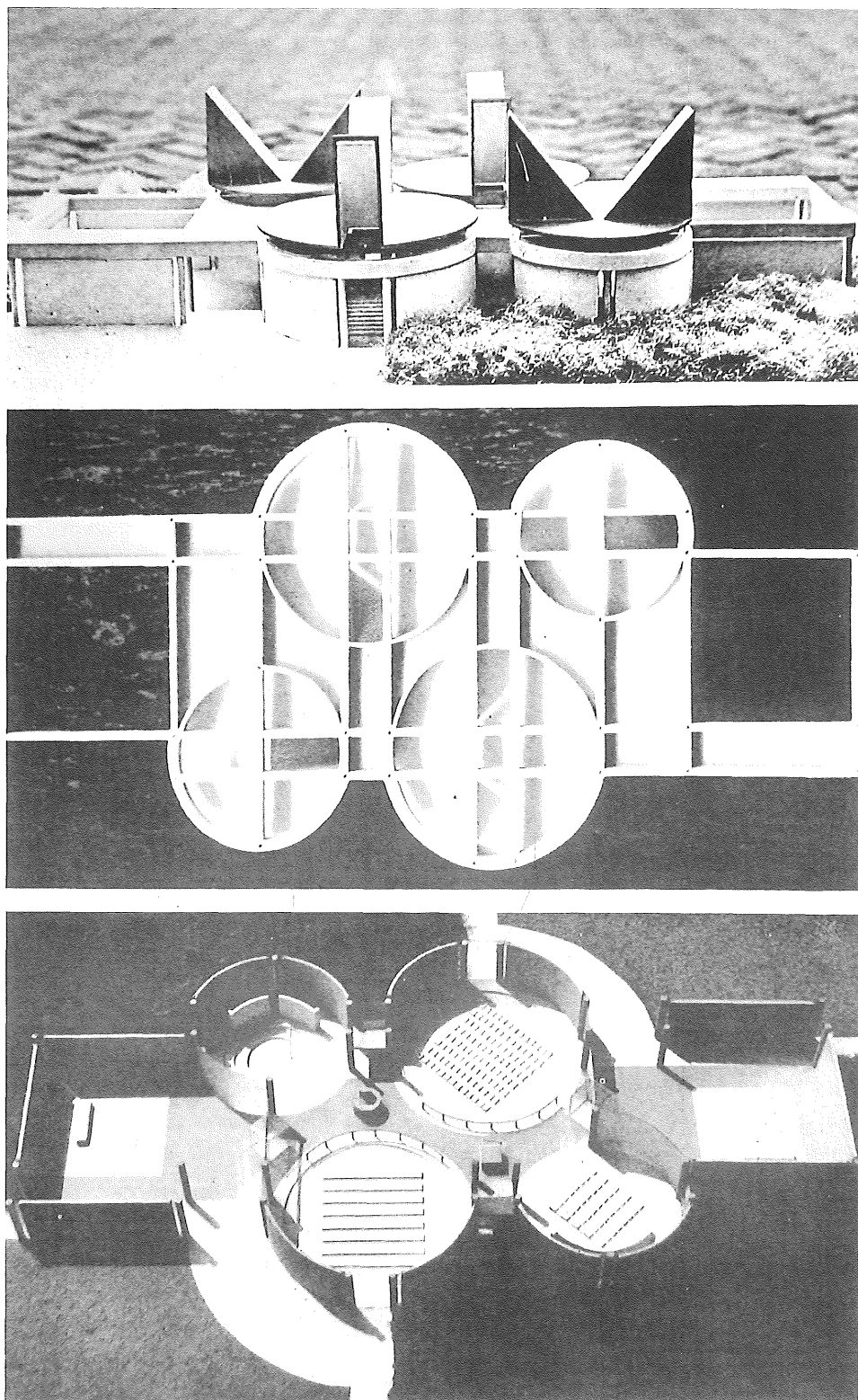
*Detalle del interior del orfanato de Amsterdam,  
de A. van Eyck*

de dos plantas, que hace las veces de pórtico de entrada, y que se traza dentro del sistema modulado por la planimetría, pero sin responder a la descrita repetición de elementos cuadrados. Además, algunos de los elementos grandes son de dos plantas, en vez de una. Con todo ello Van Eyck exhibió la extrema libertad funcional que alcanza su disposición y extremaba, al mismo tiempo, la ambigüedad establecida entre trama modular libre y elementos volumétricos repetidos de carácter unitario y hasta central.

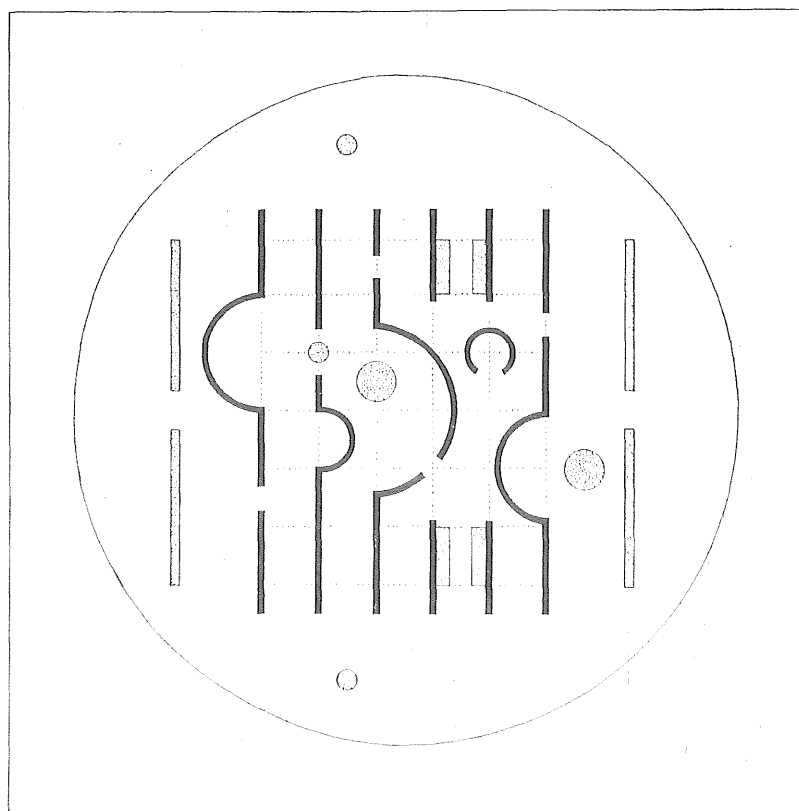
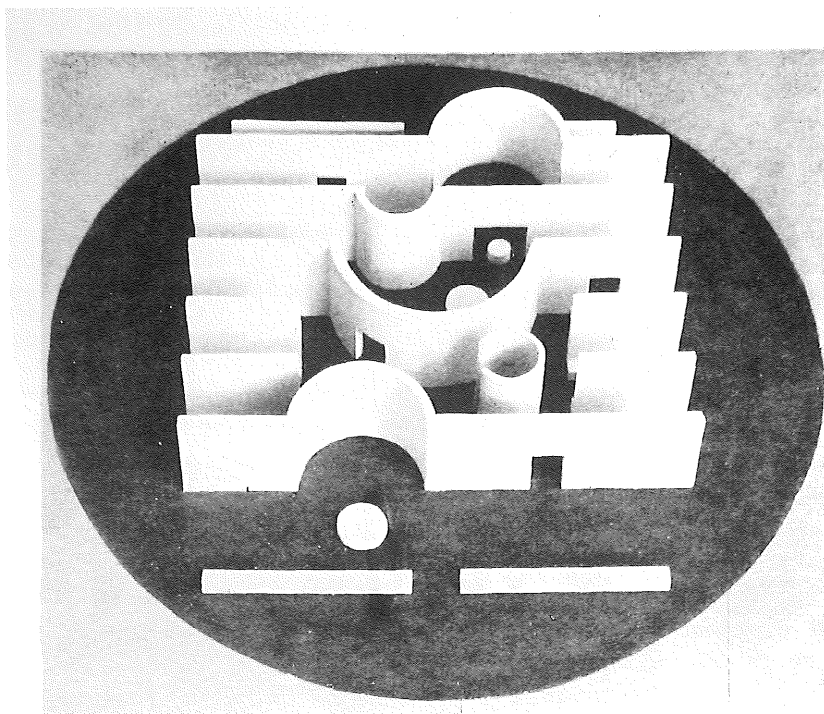
El edificio, de alto interés y de bastante conocimiento internacional, expresó bien las intenciones del *Team X* y su equilibrio entre la continuidad y el avance de la tradición moderna y la contestación o revisión de la misma.

En los proyectos para *centro cultural en Jerusalén* y para *casa de cuatro torres en Baambrugge* la idea de centralidad era también muy notoria y volvía a acercar al arquitecto holandés a las intenciones kahnianas. En la planta de la casa —doblemente simétrica, con el centro ocupado por las estancias, las cuatro esquinas por cocina y dormitorios, y todo ello cerrando un rectángulo mediante el auxilio de cuatro patios— se diría incluso que se practica la distinción entre espacios «servidos» y «servidores» que caracterizó tanto la teoría como la práctica de Kahn. Son los elementos dedicados a aseos, almacenamiento y circulación los que juegan el papel de espacios servidores, articulando la unión entre espacios centrales y extremos y valorando así igualmente la jerarquía que la centralidad supone casi obligadamente.

En el proyecto de *iglesia protestante* de Driebergen (1965) se realizó una disposición más libre y más original, con acentuados efectos plásticos. Un rectángulo intersectado por cuatro círculos,



*Maquetas del proyecto de la iglesia protestante en Driebergen, de A. van Eyck*



*Maqueta y planimetría del pabellón de escultura de Arnheim (1966), de A. van Eyck*

dos grandes y dos pequeños, dispone un interior que articula el altar y la cátedra, fuera de las figuras circulares, como centros de atención de las diferentes salas formadas por éstas. Tanto la volumetría de las cubiertas como la planta consolidan la división en espacios cilíndricos, pero, al tiempo, éstos se relacionan visualmente por completo, y de modo que quedó establecida, de nuevo, la intensa e interesante ambigüedad entre libertad de la planta y volúmenes «bloqueados», pregnantes y unitarios.

En la volumetría exterior, el rectángulo se prolonga con dos patios extremos y las cubiertas de los cilindros se reflejaron bien y se acentuaron mucho mediante dos expresivos lucernarios triangulares en cada uno. La voluntad plástica del exterior es notoria y en el juego entre orden y desorden que se estableció en ella quedaron presentes interesantes resabios del lenguaje neoplástico.

En 1966 Aldo van Eyck realizó el sencillo y atractivo *pabellón de escultura en Arnheim*, construido, como ya se ha dicho, en la misma finca en la que ya existía un pabellón de Rietveld. En su sencillez, radicalidad y poderosos efectos plásticos, el pabellón es altamente logrado y significativo.

Se trata de una plataforma cuadrada, configurada por medio de dejarla libre de vegetación, sobre la que se superpone un recinto pavimentado circular. Sobre él, y a su vez, se trazó un sistema de ocho muros paralelos, los extremos más cortos y de la altura de un banco, y los seis centrales constituyendo verdaderos muros que forman hornacinas, grandes y pequeñas, que se interrumpen algunas veces para dejar paso o lugar a una hornacina exenta. La cubierta está formada por unos «palos» cilíndricos de madera y una superficie translúcida, sin cierre, y una total continuidad entre interior y exterior, constituyendo el recinto para las esculturas.

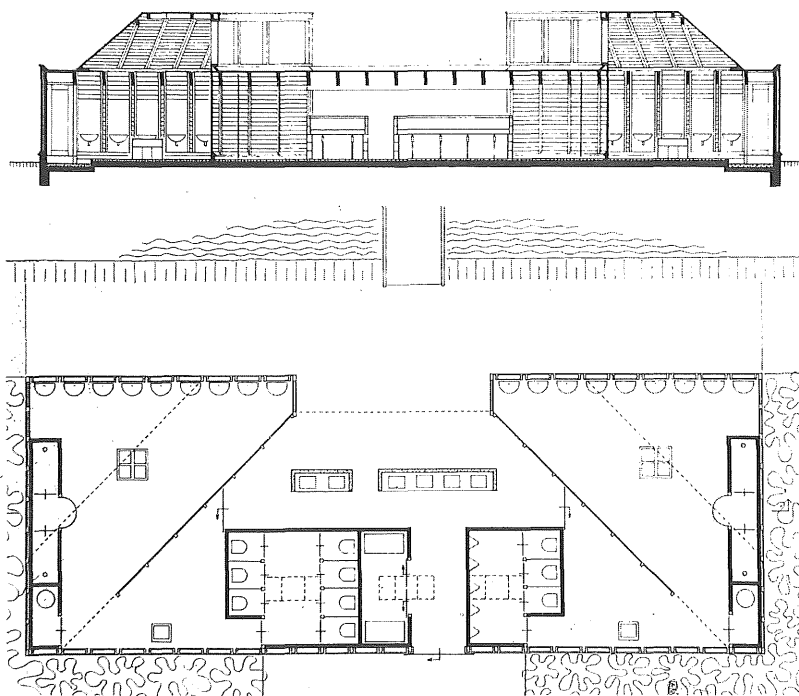
El plano de la planta y la maqueta realizada en su día revelan la aproximación abstracta y autónoma que aquélla logra al exhibir su voluntad plástica. El espacio real resultante forma un atractivo y «claro laberinto», valga la paradoja hace tiempo empleada para describir algunas de las arquitecturas de Van Eyck. La totalidad de la pequeña y sencilla construcción constituye otro ejemplo más, altamente significativo, del equilibrio entre tradición moderna y revisión y enriquecimiento de la misma.

La simetría entendida como un instrumento de orden, la geometría como el medio de diseño de los elementos y la idea de jerarquía entre ellos establecida mediante el volumen de la cubierta y la entrada de la luz quedaron patentes en las *instalaciones sanitarias para el camping municipal de Loenen aam de Vecht*, realizadas en 1968.

La separación entre las diferentes instalaciones para los dos sexos dieron lugar a una ambigua distinción, o confusión, entre unidad y duplicidad: en un sencillo pabellón rectangular, de entrada central, la distinción entre las partes internas de los dos núcleos está servida por dos líneas diagonales y éstas quedaron volumétricamente exhibidas al constituir el soporte planimétrico de los dos grandes lucernarios que evidencian la duplicidad. La material y geométrica continuidad exterior muestra también, acompañada de la condición plana y compositiva de la fachada, la contraria unidad.

La experiencia espacial y la geometría del trazado del pabellón de esculturas de Arnheim fue trasladada, en cierto modo, y con mayor complejidad, a la lograda *iglesia católica Pastoor van Arskerk*, en La Haya (1968-1970). Van Eyck se propuso asociar un espacio bajo y horizontal, al modo de una cripta, con otro espacio alto, de tipo «gótico». Para ello dispuso un recinto rectangular, que encierra otro de la misma forma y que, en gran parte, se conectan entre sí. En la parte central de estos recintos, y señalada por grandes pilastras, se dispuso una especie de nave transversal, o «calle», de gran altura, e iluminada por lucernarios, mientras el resto del recinto, de una altura mucho menor, recibe la luz mediante otros lucernarios distintos, si bien todos ellos son redondos y afectados por la presencia de una viga que los atraviesa.

La geometría es, pues, y como se ha dicho, muy semejante a la del pabellón de esculturas: un sistema de muros paralelos, continuos o cortados, afectados por la intersección de cilindros completos o incompletos. Estos cilindros —como las exedras del pabellón de esculturas— son recintos concretos



*Planos del pabellón de servicios del camping en Loenen aan de Vecht (1968), de A. van Eyck*

—confesionarios, batisterio, capillas— cuando llegan al suelo, y permanecen sólo en el techo cuando son lucernarios.

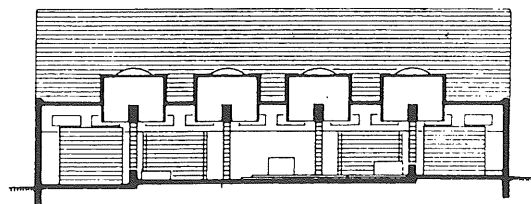
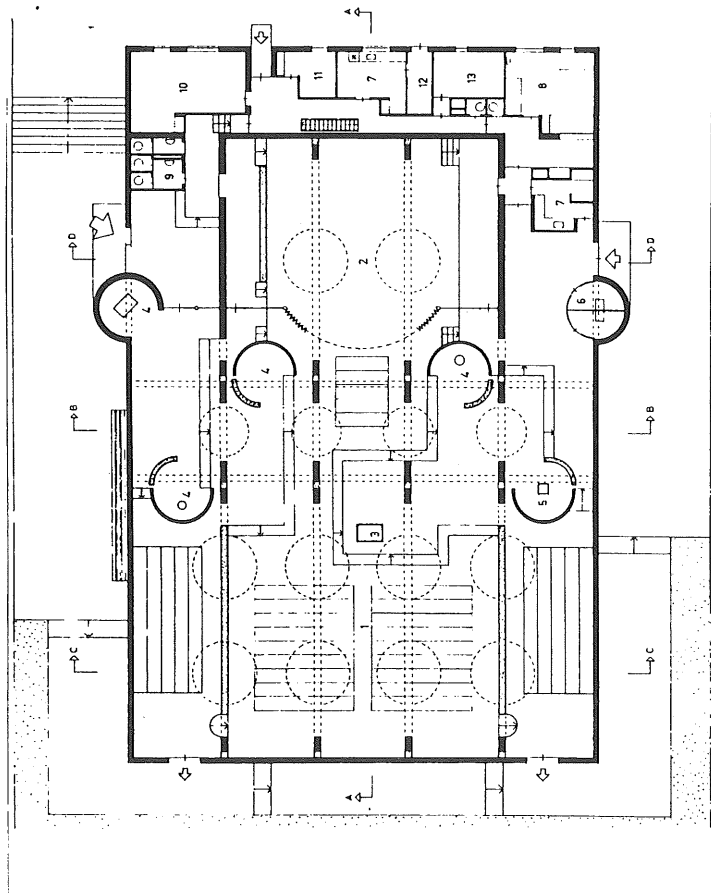
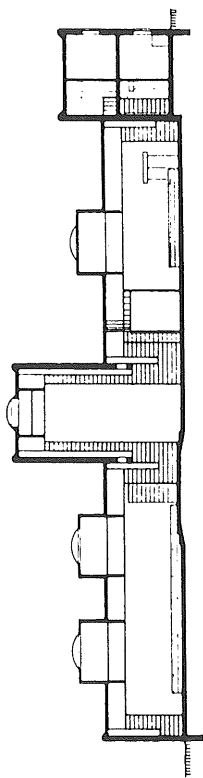
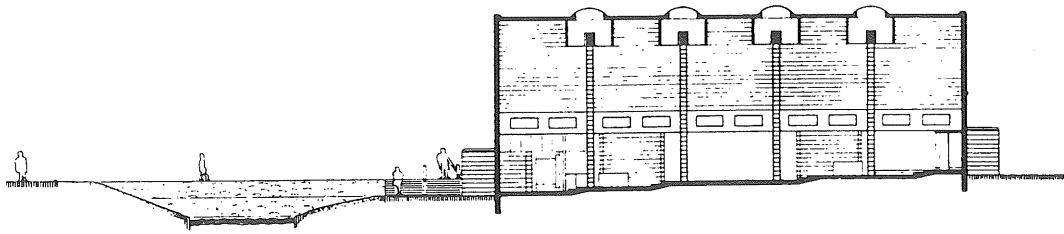
Se trata así de otro «claro laberinto» de Van Eyck, es decir, de otro tipo de planta libre compatible con la fuerte concreción de la estructura y con la condición pregnante, ordenada y muy fuertemente configurada del techo. Puede decirse, pues, que la ambigüedad entre la libertad de la planta y la poderosa y modular configuración de la estructura y del techo, que Kahn empleó sobre todo en el proyecto de centro judío de Trenton, fue utilizada por Van Eyck tanto aquí como en algunos otros casos, constituyendo uno de sus más importantes métodos e intenciones. En este caso de la iglesia de La Haya, el recinto es cerrado, acercándose así tanto a proponer el espacio a la manera de una alternativa al que era propio de Mies van der Rohe como a la analogía con una mezquita, o —si se prefiere en un modo más general— con una iglesia más antigua.

Pues, en efecto, el suelo del espacio y su uso posible son muy libres en la práctica, dejando que éste tenga incluso unos desniveles muy independientes del trazado general, mientras las cubiertas contrapesan dicha libertad configurando de modo muy decidido dicho espacio sólo a través de su prolongación en altura y actuando así sobre la visión particular del mismo en cada uno de sus puntos. Esto es, configurando sus orientaciones y su sentido más allá de lo que la libertad de la planta permite.

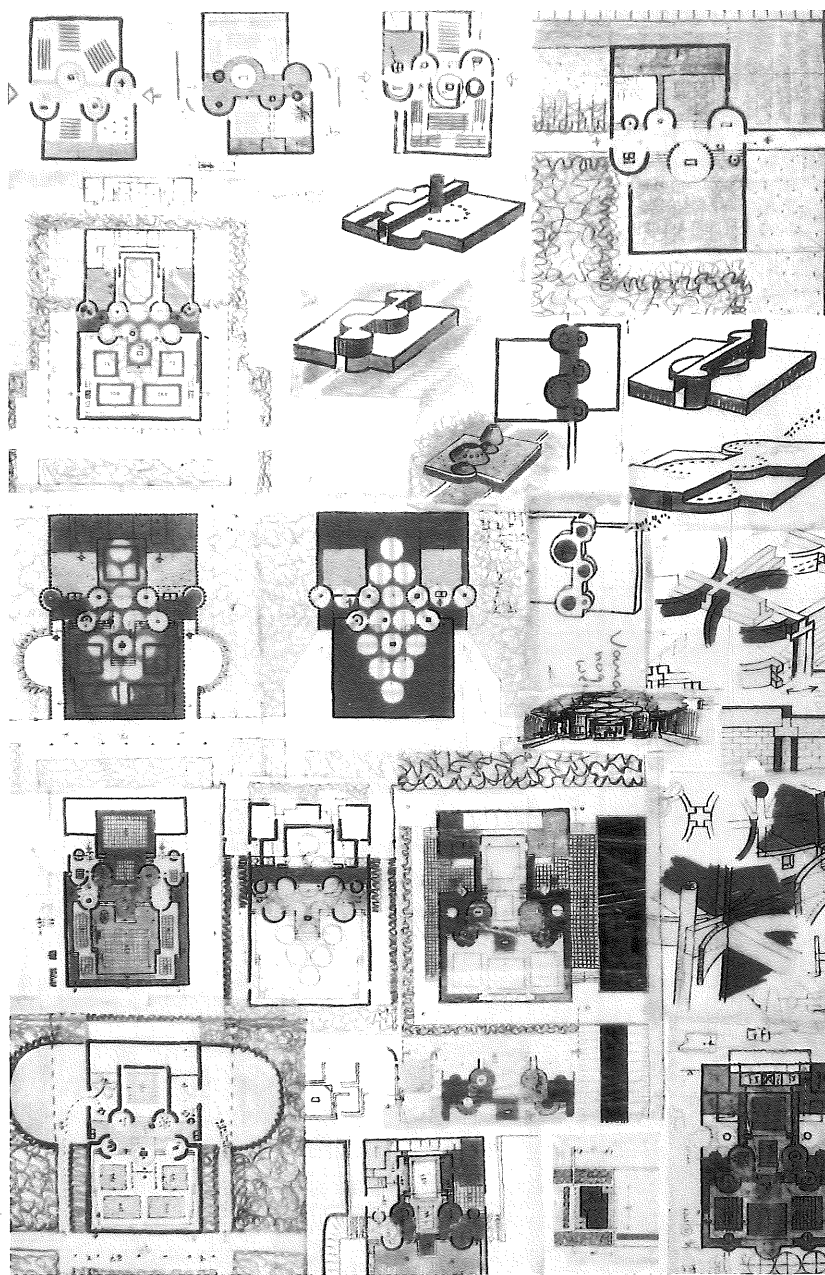
En el concepto, es un sistema muy próximo al de la mezquita de Córdoba, aunque no tan sistemático y repetido; y, en general, al de tantos espacios de la tradición cristiana que hicieron descansar al edificio sobre pequeños y puntuales soportes, orientándolo mediante la repetición de éstos y la formación de naves o cúpulas por medio de las cubiertas. Como en esta iglesia, en la mezquita y en muchos templos cristianos la planta permitía la máxima libertad, pero el espacio quedaba perceptivamente orientado y articulado mediante la fuerza visual de sus techos. No en vano, y como habíamos dicho, Van Eyck citó el gótico al explicar esta iglesia.

En ella utilizó, pues, una valiosa y atractiva analogía con la arquitectura histórica sin renunciar por ello a la condición abstracta y simplificada del lenguaje moderno. Nótese, al tiempo, que los materiales —bloques de hormigón en los cerramientos y hormigón armado en la estructura— han sido esco-





*Planos de la iglesia católica Pastoor van Ars-kerk (La Haya, 1968-1970), de A. van Eyck*



*Estudios de desarrollo del proyecto de la iglesia en La Haya, de A. van Eyck*

gidos para no tener casi otro valor que el que les corresponde como una masa pura y como geometría; o como trazado, si se prefiere. Ello ocurría igualmente en el pabellón de esculturas y vuelve a enlazar a Van Eyck con las intenciones de «esencialidad» de las formas que, más acusadamente, podremos encontrar también en la obra de Louis I. Kahn.

La importante revisión que este último originaría, con la trascendencia que es bien conocida y que veremos, fue acompañada también por la más callada y sutil de Van Eyck. Su arquitectura tuvo así un influjo menor, pero fue la más coherente y profunda de entre las generadas por los personajes que, en torno al llamado *Team X*, pretendieron revisar y renovar la arquitectura moderna para enriquecerla y mejorarla sin despreciar sus logros ni abandonar su tradición figurativa.